

Fra tekstdramaturgi til musikkdramaturgi

Erfaringer og implikasjoner fra arbeidet med Bertolt Brecht og Hanns Eislers *Die Maßnahme*

Av Tore Vagn Lid

Innenfor rammene av Festspillene i Bergen fikk jeg våren 2007 muligheten til å oversette, tilrettelegge og regissere *Die Maßnahme* - »Tekst: Bertolt Brecht, musikk: Hanns Eisler« – for en nordisk uroppførelse i Bergen. Denne artikkelen springer ut av, og er avgjørende katalysert gjennom, en konkret kunstpraktisk erfaring.

Få verk har blitt gjort til gjenstand for mer diskusjon, refleksjon og – ikke minst – spekulasjon enn *Die Maßnahme*. Fordømt som stalinistisk, avvist som formalistisk og ikonisert som didaktisk (og dramapedagogisk) modell for et teater »uten tilskuere«, har ambivalensen hengt ved verket fra Berlin-premieren i desember 1930; en ambivalens teaterhistorien må ha delt med forfatteren selv: Kort før sin død hevdet Brecht at ansatsen til »et fremtidens teater« var å finne nettopp her. Likevel fulgte han selv opp med et oppføringsforbud som skulle vare til vår tid.

I arbeidet med scenisk å *operasjonalisere* dette materialet for en konkret oppføring, katalysert m.a.o. gjennom fordringene om konsept, oversettelse, casting og instruksjon, åpnet det seg tidlig et problemfelt, en *vedvarende diskrepans* i forholdet mellom det dramaturgiske og regimessige arbeidet på den ene siden, og tilgjengelig forskningslitteratur på den andre. Åpenbare spørsmål og problemområder av praktisk dramaturgisk art fant bare i begrenset grad sitt motstykke i et tallrikt utvalg av internasjonale publikasjoner. Felles for disse var derimot en grunnleggende tilnærming til - og analytisk forståelse av *Die Maßnahme* som et *teaterstykke* av Bertolt Brecht, hvor refleksjoner rundt stykkets dramaturgi og oppføringsparameter tok sitt utgangspunkt i Brechts tekst, også der hvor en tradisjonell litteraturvitenskaplig tekstforståelse kritisk var byttet ut med mer teatervitenskaplige (og dramapedagogiske) modeller for performativitet og oppføring.¹ Når dette etter hvert avleiret seg som et spenningsforhold – en diskrepans - skyltes det avgjørende at de dramaturgiske problemstillingene nettopp viste seg ikke å kunne løses på slike forutsetninger, men fordret – og fordrer – et radikalt skifte av blikkvinkel, hvor en scenisk-dramaturgisk tilnærming konfronteres og åpnes opp gjennom utvikling av en musikkdramaturgisk forståelse og analyse. Gjennom dette ser jeg katalysert, ikke bare metodisk, oppføringsmessig – og dermed også et institusjonalisert problemfelt, men også en ontologisk utfordring: hva er *Die Maßnahme*? Tesen, slik den ligger til grunn nedenfor, lyder: *Die Maßnahme* er ikke, og kan nettopp ikke – som det så lenge har blitt gjort, »leses« som et teaterstykke. Like lite er dette et stykke *med* musikk, eller et librettomaterial i en tradisjonell musikkdramatisk forstand. Derimot er verket å forstå kompositorisk, som et musikkdramaturgisk kompleks, eller en konstruksjon, hvor de musikalske parametrene allerede kan hevdes å ligge nedfelt i tekstens språklige, dramaturgiske og *grafiske* struktur, og vise versa.

Få om noen steder kan problemene med en *litterær eller tekstorientert tilnærming* tydeliggjøres bedre enn i verkets tredje del »*Steinen*« (III.»Der Stein«). Ved å konfrontere en tradisjonell dramaturgisk og tekstorientert blikkvinkel med en mikrologisk musikkdramaturgisk tilnærming, er målet å vise hvordan det nettopp bare er i interaksjonen mellom scene og musikk, dvs. som en gjennomkomponert musikkdramaturgisk komposisjon, at det som her på ett nivå framtrer som dramaturgiske problemfelt meningsfylt kan forstås og produktivt omsettes som musikkdramaturgiske muligheter. I dette ligger også nøkkelen til å forstå, så vel som til å tilbakevise påstanden om »*formale mindreverdigheter ved teksten*«, slik den ble lagt til grunn for juriens kansellering av en planlagt uroppførelse av *Die Maßnahme* under festivalen »Neue Musik Berlin«, våren 1930.² På denne måten er håpet å gjøre Nr III »*Steinen*« til et egnet prisme, ikke bare inn mot *Die Maßnahme* som en særegen musikkdramaturgisk komposisjon, men også ut mot en videre (fag)diskusjon om nødvendigheten og viktigheten av musikkdramaturgisk perspektivering og analyse.

Fra »episk teater« til »lærestykke«

Triumfen med *Dreigroschenoper* (*Tolvskillingsoperaen*) i 1928 hadde for den unge dramatiker og regissøren Bertolt Brecht en foruroligende bismak: Ønsket om å lage en ny politisk scenekunst, et radikalt angrep på et borgerlig festpublikum som i følge Brecht hadde for (u)vane å »henge fra seg hjernen sammen med hatten i garderoben«, hadde selv endt opp som kulinarisk nytelse; som »gefundenes Fressen« nettopp for et slikt publikum. I ideen om *Lehrstück* - lærestykke – lansert av Brecht og komponisten Paul Hindemith som en ny scene-musikalsk *genre* under samtidsmusikkfestivalen i Baden-Baden i 1929³, lå allerede modellen til en overskridelse av *Dreigroschenopers* institusjonelle problem. Med ordet »Lærestykke« som en bevisst provokasjon mot en romantisk kunstarv, spisset Brecht her sin oppfattelse av teater som *diskusjon* – heller enn representasjon, som *sosiologisk* heller enn naturalistisk. Dramaturgisk ligger det i dette en dreining eller radikaliserings av det episke teaterets (og musikkteaterets) strategier, hvor den (for Brecht typiske) episke distansen, den skjerpete avstanden (*Verfremdung*) mellom tilskuer og deltaker, utvikles og - kanskje viktigere - utfordres gjennom tanken om et »*Gemeinschaftstheater*«, et teater hvor skillet mellom spillende og seende, mellom tilskuer og deltaker *idealtypisk* tenkes opphevet. »*Besser Musik machen als Musik hören!*« – »*Bedre å musisere selv enn å høre på musikk!*« - hadde Brecht, som et slags preludium, skrevet i krigstyper over konsertpodiet i Baden-Baden 1929. Men det er *Die Maßnahme* som – ifølge komponist og medforfatter Hanns Eisler – skal representere »*Det store spranget*«.

Die Maßnahme - Fabelen

I *Die Maßnahme* stiller fire hjemvendte agitatorer seg selv for retten: Gjennom et livsfarlig, illegalt oppdrag i den kinesiske byen Mukden, har de - i kryssilden mellom mektige handelsmenn og britiske militære - arbeidet »under cover« for en kommunistisk revolusjon. I stykkets første setning hylles agitatorene for et vellykket utført oppdrag, men de motsetter seg hyllesten, stopper koret, og ber om en dom. Noe har skjedd; en kamerat er død. De har

tatt livet av ham. I en dialog mellom kor, tre skuespillere, en tenor og et orkester bestående av elleve musikere ber agitatorene – fremstilt av skuespillere/tenor - koret ta stilling til det som har skjedd. »Bevisføringen« består i at de fire forteller om, og demonstrerer ulike politiske situasjoner og prøvelser som oppstod under arbeidet. Den »refererte« fortellingen spisser seg i en umulig situasjon – et knipetak uten fluktrute: Den »Unge kameraten« setter det illegale arbeidet i en akutt fare, og starter samtidig et opprør som vil føre tusener av arbeidere i døden. På flukt fra forfølgerne skjerpes dilemmaet. For at de fire skal kunne overleve og den politiske kampen fortsette, velger den unge kameraten å la seg skyte. Koret sier seg innforstått med handlingen som en forholdsregel.

III Der Stein

Med *Die Maßnahmen* tredje del – »Steinen« (*III Der Stein*) – presenteres vi for den første av de prøvelsene eller *testsituasjonene* som »Den unge kameraten« har blitt utsatt for under arbeidet i Kina. Prøvelsen består her i å drive opplysning blant de kinesiske kuliene – de fattigste blant de fattige – men uten selv å falle inn i medlidenhet: »Men fall ikke inn i medlidenhet! Og vi spurte: Er du innforstått, og han var innforstått, og gikk av sted og henfalt med en gang til medlidenhet. Vi viser det.«⁴ Fra et scenisk-dramaturgisk synspunkt er handlingen uhyre enkel. Som sceneanvisning gis utelukkende følgende instruks: »To agitatorer fremstiller kuliene, idet de binder et tau til en påle, legger tauet over skulderen og drar. En spiller den unge kameraten, en annen spiller oppsynsmannen.« Og videre: »Kuliene synger.«

Analysert etter handling/dialog struktureres den vesle scenen på følgende måte: På avstand betrakter den unge kameraten hvordan to kulier trekker, glir, faller og reiser seg – pisket opp og fram av oppsynsmannen. Etter å ha kommentert opptrinnet utenfra, demonstrerer »kollegene« hvordan den unge kameraten griper verbalt inn i situasjonen:

Den unge kameraten: Tungt er det å se på disse mennene uten medlidenhet. (*Til oppsynsmannen:*) Ser ikke du at bakken er for glatt?⁵

Etter en dispuTT med oppsynsmannen, vender han en oppfordring til Kuliene:

Oppsynsmannen: Skal jeg plassere en stein under foten til hver enkelt her fra og helt inn i byen Mukden?

Den unge kameraten: Jeg vet ikke hva du skal, men jeg vet hva disse skal. (*Til kuliene:*) De skal kjempe imot. Tro ikke at det som ikke har skjedd på to tusen år aldri vil skje. I Tientsin har jeg sett pramdragere med skosåler av tre, slik at de ikke kunne gli. Det har de oppnådd gjennom å stille felles krav. Krev altså i fellesskap slike sko!

Kuliene: Egentlig kan vi ikke lenger trekke denne prammen videre uten slike sko.

Oppsynsmannen: Men risen må være fremme i byen i kveld. (*Han pisker dem, de trekker*)⁶

Når så på ny en kuli faller, intervenserer den unge kameraten for andre gang, men denne gang ved selv å komme kuliene fysisk til unnsetning:

Den unge kameraten: (Til oppsynsmannen:) Er ikke du et menneske? Her, så tar jeg en stein og legger den i slammet. (*Til Kuliene:*) Og nå, stig!

Oppsynsmannen: Riktig. Hva skulle skoene i Tientsin hjelpe oss? Jeg vil heller tillate at deres medfølende kamerat skal få springe ved siden av og plassere en stein under hver enkelt som glir.⁷

Etter å ha gjentatt handlingen med steinen fire ganger, avslutter agitatorene sin demonstrasjon:

Den unge kameraten: Jeg klarer ikke mer. Dere må kreve andre sko.

Kuliene: Han er en tosk. Slike ler man av.

Oppsynsmannen: Nei, det er en av dem som hisser opp folkene våre. Hei, grip ham!⁸

Et dramaturgisk antiklimaks?

Oppføringsmessige og analytiske utfordringer

Når *Die Maßnahme* utover 50 og 60tallet får sitt rykte som »uspillbart«, er det ikke minst med utgangspunkt i denne typen scenisk oppbygning, eller kan hende bedre – fraværet av oppbygning. I forhold til de utfordringer en står overfor i en »ren« scenisk realisering av teksten, bør en først ha i minne hvilken dramaturgisk nøkkelfunksjon scenen med »Steinen« tilskrives innenfor oppbygningen basert på tekstens egen dramaturgi. Etter en lengre episk-dominert innledning (Nr I »Klassikernes lære«) og forberedende scene (Nr II »Utslettelsen«), er dette den første egentlige dramatiske sekvensen, og samtidig en av få dramatiske (test) situasjoner som agitatorene skal legge til grunn for sin avsluttende »Forholdsregel«. På premissene av en tekstens »egenlogikk« – teksten betraktet som autonom størrelse – står man overfor et oppføringsmessig dramaturgisk problemfelt på grensen til det trivialiserte og spenningsløse. I sin knappe, nærmest statiske form, med en stilisert og deklamatorisk dialog hvor ansatsene til konflikt og til utvikling erstattes av repeterte nærmest naive fysiske handlinger, kan scenen ikke bare hevdes å obstruere stykkets immanente dramaturgiske oppbygning, men også stå i steil kontrast til dynamikken, framdriften og den dramatiske nerven i de påfølgende delene av teksten.

To forklaringsperspektiv: »Formale mindreverdigheter ved teksten«

Årsaken til en slik scenisk-tekstuell utforming kan slik jeg ser det søkes ut fra to ulike forklaringsmodeller:

1) De tilsynelatende dramaturgiske manglene og/eller problemene skyldes her (fra forfatterhånd) en kalkulert obstruksjon av fabelforløpet, eller - sagt annerledes - en bevisst vold mot situasjonens dramatiske ansats til fordel for en spenningsløs demonstrasjon, hvor selve situasjonen og spillet – så provisorisk og distansert som mulig – utelukkende er ment å gi

et sett abstrakte rammer for en diskusjon omkring medlidenhet som politisk forholdning. Slik kan scenens nærmest skjelettaktige utforming forstås ut fra – og samtidig peke mot – en tendensiell *asketisk minimalisme* og en nærmest naivistisk enkelthet som i neste omgang kan legges bak teorien om lærestykket som spillmaterial for ikke-profesjonelle utøvere.⁹

2) Mot dette blir min tese at slike tilsynelatende dramaturgiske »mangler« eller problemer heller oppstår nettopp som en *funksjon* av en dominerende *analytisk tilnærming* til *Die Maßnahme* som teaterstykke, hvor altså det dramaturgiske leses ut fra, og forstås som, en immanent *kvalitet ved* teksten som autonom størrelse. I det tekstuelle – også i det rent grafiske ved teksten – ligger allerede de musikalske strukturene latent, slik også tekstens oppsett og struktur allerede er del av (eller tar del i) det musikalske partituret. Slik oppstår ikke først og fremst dramaturgiske flater i en scenisk tekstuell forstand, men nettopp *musikkdramaturgiske* flater. Tilsynelatende dramaturgiske tomrom, repetitive og forenklede statiske sekvenser, blir derfor her – i seg selv – verken utløp for et asketisk stilideal eller en skisseaktig scenisk framstillingsform, *men inngår i, og får sin oppføringsmessige betydning som kompositoriske parameter i en effektiv og særegen arbeidsdeling mellom scenisk og musisk handling*. Brechts tekst eller scene er – gitt disse premissene – nettopp ikke *Brechts tekst eller scene*, slik Hanns Eislers musikalske partitur heller ikke er *Eislers musikalske partitur*. Som en aksentuierende innfallsport til *Die Maßnahme* som verk, er »III. Der Stein« en musikkdramaturgisk »Gesamtkonstruksjon«, ikke på Wagners monologiske og hierarkiske premisser – men omvendt – som en *dialogisk* motivert og dialogisk utført *arbeidsdeling* i gjensidig utveksling mellom musikken i teateret og teateret i musikken.

Derimot innebærer dette nettopp *ikke* at »Der Stein« – som scenemusikalsk konstruksjon – går på bekostning av det transparente, det stilistiske eller (for)enklede scenisk-tekstuelle uttrykket, og heller ikke overstyrer enkeltheten (forstått som den beviste amatørdimensjonen) i spillscenen, men nettopp *forutsetter* disse egenskapene som kompositoriske parameter innenfor den musikkdramaturgiske strukturen. Min videre påstand vil derfor være at først i kraft av den musikkdramaturgiske komposisjonen lar de særegne kvalitetene ved det scenisk-tekstuelle forløpet seg omsette eller realisere oppføringsmessig. M.a.o.: Så vel som grunnlag for vitenskaplig/dramaturgisk studie som for oppføringsmessig/regimessig realisering, kan denne tredje scenens funksjon i *Die Maßnahme* bare forstås adekvat i det komplimenterende dialogiske forholdet mellom scenisk enkelthet, transparens og statiskhet og musikalsk kraft, ekspressivitet og dramatisk nerve. Med en slik tilnærming åpnes det også for en kritisk utviding i forhold til stereotype oppfatninger om det episke musikkteateret, og ikke minst til Brechts diktum om »*Trennung der Elemente*« (*Elementenes atskillelse*):

»Den store primatkampen mellom ord, musikk og scenisk framstilling [...] kan enkelt løses gjennom en radikal atskillelse av elementene.«¹⁰

»Trennung der Elemente« som effektiv arbeidsdeling mellom scene og musikk

»*To agitatorer fremstiller kuliene, idet de binder et tau til en pølse, legger tauet over skulderen og drar. En spiller den unge kameraten, en annen spiller oppsynsmannen.*«¹¹

Et minimum av bevegelse (fysikk), av nødvendig bruk av rom (plass) og av rekvisitter foreskrives altså her det sceniske. Derimot inntreffer i overgangen mellom det episke og det demonstrert dramatiske – mellom fortelling og sitert handling – en dramaturisk *veksling* eller et *perspektivskift*, i det autorene lar hele demonstrasjonen struktureres som *ett musikk-dramaturgisk forløp* innenfor de formale rammene av sats *Nr.5 »Rispramdragernes sang«*¹². Overordnet struktureres komposisjonen av i alt seks sekvenser som hver består av et vers/ forsang (en solistisk og teknisk krevende tenorstemme = kuli nr1), og et refreng/allsang (kor = mannskor). Refreng er igjen delt i to (A/B) hvor B-delen normalt repeteres. I tillegg følger en avsluttende Koda. Skjematisk framstilt:

I Vers(forsang)

I Refreng (kor)

Den unge kameraten kommenterer handlingen utenfra [»Avskyelig er det å høre..«]

II Vers

II Refreng (En kuli faller og piskes på bena)

III Vers

III Refreng

Den unge kameraten intervenserer verbalt [Diskusjon: »Krev i fellesskap slike sko!«]

IV Vers

IV Refreng (En kuli faller)

Den unge kameraten griper fysisk inn [Diskusjon: »Her, så tar jeg en stein og legger den i slammnet.«] (1)

V Vers

En kuli faller – den unge kameraten plasserer en stein (2)

V Refreng

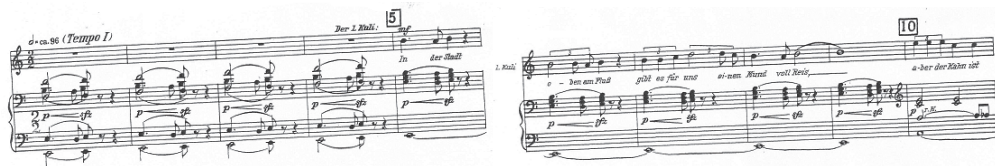
VI Vers

En kuli faller – den unge kameraten plasserer en stein (3)

VI Refreng+ Koda

En kuli faller – den unge kameraten plasserer en stein (4) [»Jeg klarer ikke mer.«]

I dialogisk møte med den enkle og skisseaktige handlingssekvensen, er det orkester og soliststemmen som her musikalsk realiserer selve *bevegelsen* i scenen gjennom å fiksere kroppsbevegelsenes tunge regelmessighet:





(fra I Vers/forsang)

Ved at temahodet først presenteres i orkesteret (Takt 1-4) og deretter overtas av soliststemmen, etableres den musikalske settingen som en monoton, statisk bevegelse. Tonearten (vers i e-moll, refreng i h-moll) tegner på samme måte en tung, ekspressiv setting av slit og utmattelse.¹³ I det forsang og refreng gjentas (vers/ refreng II) framheves det sirkulære, regelmessige og tilbakevendende ved den sceniske figuren, og dermed også ved kroppsarbeidets bevegelse. Samtidig skapes her en første variasjon bestående av rytmisk underdeling av melodistemmen (II) ledsaget av en mer bevegelig orkestersats (II) (musikk)dramaturgisk framdrift. Gjennom en variasjon av grunntema forsterkes denne dramatiserte bevegelsen i vers/refreng III, ved at temposkift og rytmisk underdeling i orkesteret intensiverer det dramatiske ved forløpet.

Den musikalske satsen fikserer og fastholder med dette *to motgående bevegelser*. Hvor en stadig rytmisk og dynamisk utvikling av det musikalske grunnmateriale sikrer framdrift – og m.a.o. blir til garantist for en tidlig (linær) dramaturgisk utvikling – er det den stadige tilbakevendingen til det musikalske grunnmotivet, arbeidssangens sirkulære bevegelse, som – i møte med handlingssekvensen på scenen – fikserer arbeidets og maktfigurens endeløse kretsløp. Det er først denne musiske konteksten som gir den unge kameratens kommentar sin refleksive betydning:

Den unge kameraten: Avskyelig er det å høre hvor vakkert disse mennene synger for å dekke over smerten ved arbeidet.

Oppsynsmannen: Trekk raskere!¹⁴

Bevegelse i stillstand: dramatisk omslag

Innenfor en slik ramme utkomponeres det altså musikkdramaturgisk en dialogisk *arbeidsdeling*, hvor en sekvensiell stilisert og repetitiv scenisk figur (fysisk installasjon) bestående av kulienes trekkbevegelse, fall og oppsynsmannens monotone piskeslag, hele tiden holdes fast, kommenteres og transformeres av det musikalske forløpet. Når det dramatiske på denne måten (særlig i Vers/Refreng III) trekkes fra det sceniske og overlates til den musikalske satsen, oppstår også en spenning – et musikkdramaturgisk kontrapunkt – mellom et romlig (plastisk) og et tidlig (narrativt/linært-utviklende) nivå. Ved at den statiske handlingsfiguren på scenen motsetter seg eller obstruerer det dramatiske uttrykket, forstått som drivet og kraften i musikken, avsløres den musikalske bevegelsen selv som en *pseudobevegelse*, de fremmedgjorte rispramdragernes framdrift som en quasi-framdrift, og selve (arbeids)sangen som et selvforsterkende fremmedgjørende kraftfelt. (»Lenger enn oss varer repet som nå skjærer

i skulderen og pisken til oppsynsmannen har alt sett fire slektsledd. Vi er ikke de siste. Trekk raskere [...] forstyrr ei din sidemann!»¹⁵

Samtidig frigjør denne motsigelsen eller dialektiske konstellasjonen mellom bevegelse og stillstand en ny spenning – *en ny dramatik* – forstått som det dramatiske, ikke ved fabelen eller teaterhistorien som sådan, men ved selve arbeidet, det endeløse slitet og den fortvilte situasjonen til den utbyttede og fornedrede kroppsarbeideren.

Fraværet av polyfoni – som kontrapunktisk forutsetning: polyfoni som *musikkdramaturgisk* term

For musikerne er det vanskelig ikke selv alltid å skulle produsere, dvs. å gi rom for det sceniske; og tilsvarende å bevare det individuelle i det de underlegger seg (den dramaturgiske) funksjonen.¹⁶

I denne arbeidsdelingen, hvor den enkle sceniske handlingen først blir interessant (og »spillbar«) som *en* stemme (en fysisk installasjon) innenfor den overordnede komposisjonen, åpnes en *ny forståelse av det polyfone som musikkdramaturgisk term*: Først som statisk, stilisert og gjentakende, skapes det altså her scenisk *rom* for en virksom polyfon spenning mellom musikken i teateret og teateret i musikken; mellom en – inn til benet – forenklet og minimalistisk scenisk demonstrasjon på den ene siden og en kompleks og tidvis dramatisk musikalsk sats på den andre. Med dette er vi ved et avgjørende punkt, et punkt som rører ved selve (den institusjonaliserte) oppfatningen av musikkteater generelt, og av Hanns Eislers musikk spesielt: Fordi det polyfone nettopp ikke her ligger immanent den musikalske satsen – forstått i den tradisjonelle betydningen av harmonisk, melodisk og rytmiske parameter – men nettopp i større grad virkeliggjør seg *relasjonelt* i spenningen mot de sceniske figurene, ser jeg meg på sporet av en *annen form for polyfoni*; en polyfoni som har sin forutsetning i en musikkdramaturgisk arbeidsfordeling, og som derfor forskyver begrepet om det polyfone mot grensene av et paradoks: I Nr.5 »*Rispramdragernes sang*«, som i flere andre av *Die Maßnahmen* satser, er det nettopp avgjørende den ikke-polyfone satsen, i det unisont to-stemte, i parallellførte melodiske koplinger, at denne formen for polyfonisk sats først virkningsfullt *kan* realiseres som musikkdramaturgisk spenningsfelt.¹⁷

Også i autorenes forsøk på gestisk å hente inn/fiksere Kuliens fremmedgjorte situasjon og selvforståelse, blir fraværet av polyfoni en bevisst musikalsk nødvendighet. Kuliens tilbakevendende refreng – »*Trekk raskere [...] forstyrr ei din sidemann!*« – blir som et mantra for fraværet av sosial bevissthet – holdt i tostemte parallellbevegelser som (tross sin stadige og virkningsfulle synkopering) aldri intervensjoner, forstyrrer eller går i kontrapunktisk dialog med hverandre, noe som også lar seg »avlese« rent grafisk fra eksemplet nedenfor.¹⁸

Politisk handling som tverrstilling av et musikkdramaturgisk forløp

Når hele denne første testsituasjonen i *Die Maßnahme* initieres som ett overordnet musikkdramaturgisk forløp, åpner en slik arbeidsdeling rom for en spenningsflate mellom scene og musikk, mellom scenisk og musisk handling, som gir strukturen til scenen som helhet: Den unge kameratens verbale og fysiske inngrep virkeliggjør seg her nettopp som inngrep *i-* eller obstruksjon *av* et musikalsk *forløp*. Selve intervensjonen som politisk handling – agitatorens obstruksjon av en stadig gående undertrykkelsesfigur – blir da til en konflikt mellom den musikalske satsens (korets, orkesterets, kuliens og oppsynsmannens) framdrift, og den unge kameratens (sceniske) inngrep.¹⁹ Diskusjonen mellom den unge kameraten og oppsynsmannen finner på denne måten sin dramatiske spenning kontekstuell – dvs. i det spenningsfeltet som oppstår i avbrytelsen av den gående musikalske satsen. Når den unge kameraten griper inn »utenfra« (heterogent), holder han dermed ikke bare musikken (i betydningen den musikalske satsen) men samtidig også hele *det musikalske apparatet* (kor, orkester, dirigent, tenor) på vent, ikke bare på fabelens fiksjonsnivå, men også faktisk, i det aktuelle scenerommet. Det er – slik jeg ser det - nettopp denne *aktive ventingen*, denne obstruksjonen som gir de kompositoriske *forutsetningene* for Brechts enkle skisseaktige dialog, plasseringsmessig så vel som stilistisk. Slik begrunnes også den stive – nesten (for) omstendelige i disputten mellom oppsynsmannen og den unge kameraten. Bruk av tid blir til forbruk av tid. Venting blir en aktiv (politisk) handling (mellom vers III og vers IV):

Den unge kameraten: Ser ikke du at bakken er for glatt?

Oppsynsmannen: Hva er bakken?

Den unge kameraten: For glatt!

Oppsynsmannen: Vil du påstå at bakken er for glatt til at man kan trekke en pram fullastet med ris?²⁰

Forstått på denne måten, blir også kjernen i testsituasjonen synlig gjennom partiturets utvikling – også om det betraktes rent grafisk i betydningen tekstbilde: Fra agitatorisk innledningsvis å stoppe/obstruere maktfigurens stadige bevegelse (*»Følg etter dem og bedriv opplysning blant dem!«*) kaster den unge kameraten seg etter hvert selv inn i den fysisk-musikalske handlingen, og blir med det (fra og med Vers/Refreng V) mer og mer til del av den musikalske satsens indre (quasi)bevegelse. I tapet av distanse (*»Her, så tar jeg en stein og legger den i slammet. Og nå, stig!«* – Før vers V) trekkes den unge kameraten selv inn i den umulige handlingen ved at hans fysisk stiliserte handling mer og mer blir *musikaliseret* – eller integrert som drivende del av musikkens (og dermed undertrykkelsesfigurens) videre bevegelse: Heller enn som obstruerende/avbrytende gis den fysiske gesten nå funksjon av en spenningsfylt en takts formate, ved at den identisk plasseres i (den kadensielle) overgangen mellom vers og refrang (V og VI²¹)

Der oppsynsmannens pisk – som en slags dirigentsubstitutt – fram til nå²² - har drevet kuliene videre, erstattes fra dette punktet piskeslaget med den unge kameratens fysiske »hjelpehand-

linger«. En figur gjøres tydelig: den fysiske makten blir overflødiggjort av medlidenheten som politisk forholdningsmåte. Skjematisk: Pisk = Hjelp = Fortsatt undertrykkelse.

Dramatikk gjennom *obstruksjon* av dramatikk: utøvernes smertefulle arbeid med partituret

»Ikke noe <vakkert foredrag> [...] unngå innlevelse i musikken«²³

For å unngå *subjektiv dramatisering*, og heller fikse en *objektiv dramatikk*, lar så Brecht/Eisler »smerten ved arbeidet« realiseres som *musikalsk handling*, ved at så vel tenor som bass-stemmene legges i et gjennomgående ekstremt høyt stemmeleie. Koblet mot et krav om kraft (vedvarende fortissimo), og tatt i betraktning at det her bevisst skrives for amatørkor, gjøres selve *arbeidet* med dette til del av korsatsens musikalske *uttrykk*, samtidig som subjektiv identifikasjon (innlevelse) erstattes av et – for den enkelte korist – reelt musikalsk anstrengende arbeid og medførende (kroppslig) utmattelse. Autorenes programmatisk og – for interpreten gåtefulle -fordring om »fravær av uttrykk« (*»Ohne Ausdruck«*) innløses dermed dialektisk av et tilnærmet ekstremt dramatisk uttrykk i det et omfangsrikt kor – med stor kraft – må slite seg igjennom Eislers krevende sats. En slik scenisk/musikalsk strategi, vil med nødvendighet også innebære at koristenes musikalske anstrengelse gir seg utslag i et *kroppslig visuelt uttrykk*, slik at ikke bare korets klanglige uttrykk, men også korets og kulienes *mimikk* (anstrengelse, smerte, arbeid) blir til et scenisk visuelt motiv for en (eventuell) tilskuer.²⁴ Som eksempel tjerner kulienes (sceneaktørenes og korets) avsluttende koda, som samtidig – og dermed utviklingsmessig - blir til kulimineringspunkt for den unge kameratens nytteløse anstrengelse. Musikkdramaturgisk monteres her kraft mot avmakt og desperasjon mot resignasjon i et dialogisk spenningsforhold mellom scene og musikk. *»Trennung der Elemente«* blir slik (igjen) til kontrapunktisk figur: En enkel scenisk gest, som gjennom stadige gjentakelser allerede er uttømt og blottet for dramatikk, og med det også demonstrativt »åpnet opp«²⁵ som parabelfigur, møtes av et desperat og kraftfullt musikalsk klimaks.²⁶ Gjennom å kombinere åpningsversets (I) grunngestus, denne gang med det hurtigere og mer dramatiske andrefrefreng (II), forenes fraværet av utvikling med et dramatisk klimaks: Den unge kameraten – nå inkorporert i kulienes evigvarende sirkelbevegelse av vers og refreng – blir selv til katalysator for en undertrykkelsens status quo. Det ekspressive og dramatiske kuliminasjons-punktet mellom satsenes to motbevegelser blir dermed til et uttrykk for fravær av perspektiv og utvikling, og dermed for kulienes fortsatt lidelse og fremmedgjøring.²⁷



pramdragere med skosåler av tre slik at de ikke kunne gli. Det har de oppnådd gjennom å stille felles krav. Krev altså i fellesskap slike sko.

Kulienne: Egentlig kan vi ikke trekke denne prammen videre uten slike sko.

Oppsynsmannen: Men risen må være inne i byen i kveld. (Han slår, de trekker.)³⁰

(Mellom vers III og IV)

Hvorvidt denne vesle passasjen bare – som hos Krabiel – bekrefter/forsterker demonstrativt den unge kameratens »feil« (dramaturgisk kontinuitet), eller nettopp omvendt som forspilt mulighet oppviser virkningen av en – fra agitatorenes ståsted – vellykket eller »riktig« politisk

holdning (dramaturgisk brudd/kontrafaktisitet), svares det langt på vei på i den påfølgende musikalske satsen: Langs flere dramaturgiske parameter realiseres her (Vers IV) et pregnant musikalsk omslag, et *intermeso*, hvor kulienes – til nå – repetitive mantra brytes av en refleksiv motbevegelse. Med et resitativisk skifte fra (h-moll til C-dur), et orkester som trekkes dynamisk tilbake samt et markant skifte i tempo, forstørrer autorene på denne måten et motiv som bare som *mulighet* ligger latent i (sang)teksten, og gjør det effektivt til en scenisk- musikalsk hovedsak.

(Fra Vers IV)

Som et kontrapunkt mellom oppsynsmannens brutale (piskeslag), og den tverrstilte harmoniske satsen, blir motstand og refleksjon (sosial bevissthet) satt ut motivisk. Det dramaturgiske resultatet blir nyansering av selve testsituasjonen, av den unge kameratens handling, og – derigjennom – også en skjerping av et kontrafaktisk tenkt utfall: »Følg etter dem og bedriv opplysning blant dem«, lød agitatorenes innledende »oppdrag«. Gjennom det musikkdra-

maturgiske omslaget stilles spørsmålet: Ville den unge kameratens (politiske) oppdrag med dette egentlig vært oppfylt? Som demonstrativt forløp gis svaret igjen musikkdramaturgisk: Etter den unge kameratens fysiske inngripen (hjelpelanding) skjer i V og VI vers/refreng en gradvis reversering av den musikalske satsens utvikling, og vi finner oss tilbake til satsens (og dermed situasjonens) åpning.³¹

2) Steinweg-tradisjonens tap av »Trennung der Elemente« som estetisk arbeidsdeling mellom virtuositet og folkelighet.

Gitt denne analysen åpnes det et kritisk perspektiv, ikke bare på den tradisjonen innenfor lærestykke-teorien som underspiller (eller proklamerer) det musikalske, men også overfor en lese måte som i for stor grad tar *Die Maßnahme*s enkle sceniske utforming til inntekt for et argumentet om det ikke-profesjonelle og folkelige ved materialet. På ny kan prinsippet om »Trennung der Elemente« bringes i spill, men denne gang på et annet institusjonelt nivå: Hvor enkelheten i en spillscene som »Der Stein« med rette kan ses som en invitasjon for den ikke-profesjonelle sceneaktøren, er det nettopp det komplimenterende møtet med det teknisk krevende orkester- og solistarrangementet (tenor) som står som garantist for et artistisk estetisk uttrykk. En slik potensiell arbeidsdeling kan på denne måten føres som argument for en profesjonalisering av *Die Maßnahme* avleiret i selve materialet: Arbeidsdeling - ikke bare mellom scene og musikk - men også mellom det virtuost-profesjonaliserte og det folkelig-amatørorienterte, er det som skal muliggjøre lærestykket så vel for »de spillende« som for tilskuere, så vel som »åpen spillmodell« som dramaturgisk gjennomkomponert verk. At Brecht tidlig innser utfordringene med en slik estetisk dobbelthet, framgår av et innlegg – mest sannsynlig – fra vinteren 1928/29, altså kort etter suksessen med »*Dreigroschenoper*«. Om sine planer for et framtidig »lærestykke«, sier han:

Med mitt siste verk tror jeg at jeg har gjort nok i retning av sangen (»Songs«) for nå å kunne vie meg til den oppgaven som jeg framfor alt har satt meg. Den består i å fremskaffe en form for lærestykker hvor scenen blir arena for filosofering og reformering. Imidlertid ser jeg på dette som en ytterst krevende oppgave, fordi dramaet – gjennom dette – nettopp ikke må tape noe hva gjelder indre liv og tydelighet. (BFA 21, s. 342f)

Postludium

En gjennomgripende mangel ved diskusjonen omkring *Die Maßnahme*, og kanskje en av de viktigste grunnene for de mange fordømmene om verket som stalinistisk, er nettopp et manglende blikk på dette lærestykket som et *gjennomkomponert musikkteater*. Med sin særegne dialogiske struktur, med dramaturgi forstått som en samtale – en diskusjon – mellom kor, skuespillere og orkester, er det ikke minst det *musikkdramaturgiske* som motsetter seg det naturalistisk/realistiske, og dermed også en stalinistisk interpretasjon.

Slik begynner *Die Maßnahme* verken med ord eller dramatisk handling, men med orkesterets mollstemte forspill. Ingen heroisk fanfare - ingen svulstig hyllest, men en nøkternt

komponert sørgemusikk setter lærestykkets grunntone. Allerede i de innledende taktene blir referansen tydelig: Eisler lar orkesteret gå i nærdialog med et av tysk musikkhistories viktigste dokument - J.S.Bach's monumentale Matthäuspasjon(1721), et storstilt verk om Jesu lidelse og korsfestelse. Slik initierer Eisler/Brecht ikke bare en preromantisk musikkdramatisk form, i det de revitaliserer den i en ny politisk og estetisk kontekst. Ved i tillegg direkte å bringe i spill Bachs framstilling av Jesus vei til Golgata³², gis også Die Maßnahme en umiddelbar ansats av sorg - av lidelse og dermed av tragedie. Gerd Rinäcker³³ - som selv kjente Hanns Eisler personlig - noterer en plass at orkesteret her sørger (trauern) ³⁴: Musikken vet m.a.o. allerede om det tragiske utfallet, foregriper sin holdning, og gir oss dermed en fortolkningsramme for den historien som sekunder senere skal bli scenisk presentert for oss. Bachs oratorier med sitt episke uttrykk, med sin effektive fortellertechnikk, og sine vekslinger mellom koristiske, resitativiske og solistiske passasjer, appellerte like mye til Schönberg-eleven Eisler som til Luther-kjenneren og antiromantikeren Bert Brecht. Slik inntar Die Maßnahme form nettopp av et slags politisk oratorium; et verk hvor selve den barokke formlæren, med sine klare religiøse og moralfilosofiske konnotasjoner, selv(bevisst) griper inn og gir retoriske inn ganger og nøkler til verkets innholdsside: stikkord blir offer, lidelse og død i en »drepende verden«(Brecht) hvor volden, lidelsen og døden allerede *er* tingenes tilstand, og hvor det å forandre uten å ofre ikke er tenkbart. »Hvilken medisinske smaker for vondt for den som likevel skal dø?« spør koret, og følger opp i fortissimo: »Hvem er du?«

Noter

- 1—Av de få unntakene – som naturlig nok finnes – vil jeg trekke fram Gerd Rinäckers viktige artikkel: »MUSIK ALS AGENS – Beschreibungen und Thesen zur Musik des Lehrstückes »Die Maßnahme« von Hanns Eisler» trykket i antologien *Maßnahmen zur Maßnahme*, Theater der Zeit Verlag (Recherchen), Berlin 1998. Men som en skjematisk – og partielt kronologisk presentasjon av den enkelte orkestrale/koristiske satsene, skjer her analytisk en omvendt dreining, i det den rent musikalske analysen avgjørende vinner over det musikkdramaturgiske. For å komme resepsjonens underspilling i møte, er det nettopp »Eislers musikk« som her er Rinäckers hovedanliggende, ikke en makrodramaturgisk eller mikrodramaturgisk behandling av forholdet scene – musikk.
- 2—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.89 (»wegen formaler Minderwertigkeit des Textes«)
- 3—Der Lindergfhlug (av B. Brecht/P. Hindemith/K. Weill) presentert under Deutsche Kammermusik Baden-Baden, 1929 sammen med et oratorisk verk med tittelen »Lehrstück« (senere tittel: »Das Badner Lehrstück vom Einverständnis« av B. Brecht/P. Hindemith.
- 4—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.27
- 5—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.29
- 6—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.33
- 7—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.35
- 8—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.37

- 9—En toneangivende tradisjon knyttet nært opp mot forskningen til den tyske lærestykke-teoretikeren og Brecht-eksperten Reiner Steinweg.
- 10—B.Brecht, Anmerkungen zur Oper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, i Schriften zum Theater, s.117-18
- 11—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.27
- 12—Orkesterpartitur, Universal, Leihmaterial, Wien s. 36 -52
- 13—Som autrent teatral figur (Vers I), griper derimot trombonestemmen umiddelbart tak i- og forsterker scenens demonstrative karakter. Slik, ved (refleksivt) å trekke fokus mot orkesterets og dermed musikkens virkning, unngås også musikken en *naturalistisk representasjon* av »kuliene«, samtidig som en lett gjenkjennelig fysisk-musikalsk gest introduseres som strukturerende motiv.
- 14—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.29
- 15—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.31
- 16—B.Brecht, Arbeitsjournal. In J.Lucchesi/R. K.Shull »Musik bei Brecht«, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1988, s.182
- 17—Når Eislers musikk skal evalueres på premissene av en dominerende tradisjon av musikk kritikere/ forskere, er det ikke minst dette nivået av kompositorisk kompleksitet det lett gjøres (og har blitt gjort) vold mot.
- 18—Kunstpraktisk (og dette får stå som en tese) vil et slikt tap fort kunne ha som (omvendt) resultat en scenemusikalsk arbeidsdeling hvor scene og musikk tenderer mot å arbeide hver for seg – men på samme måte. Man kunne igjen spørre kontrafaktisk: Hvordan skulle Kulienes selvforståelse – fremmedgjøring som fravær av sosial bevissthet – hentes inn av en sats som kom Adornos musikalske materialbegrep, komponistens monadologiske selvforståelse og det »absolutte« kontrapunktet, pliktskyldig i møte? Tenkt kontrafaktisk – på de »absolutte« premissene av Adorno og Wienerkolens kontrapunktiske satsideal – ville en slik gestisk fiksering innenfor rammene av en musikkdramaturgisk polyfoni i beste fall være vanskeliggjort. Slik mener jeg i det minste å kunne problematisere en kritikk av Eisler som komponist, hvor det nettopp er i »tapet av det polyfone«, i et tiltakende »fravær av kontrapunkt« at kritikken ofte knyttes an. Spørsmålet blir da igjen om det ikke heller er i selve den kritiske blikkvinkelen – og da særlig den som avledes fra Adornos polemiske ansatser - at dette kontrapunktiske fraværet gjør seg virksomt. M.a.o: I en (metodisk) tilnærming hvor nettopp selve dette særegent kontrapunktiske – fra arbeidsmåte til musikkdramaturgisk realisering – lukes analytisk bort under den »absolutte musikkens« blikk.
- 19—[Eks. takt 38] V Der Stein, Orkesterpartitur *Die Maßnahme*, Universal, Leihmaterial, Wien.
- 20—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.31
- 21—Se takt: 125 og 156. V Der Stein, Orkesterpartitur *Die Maßnahme*, Universal, Leihmaterial, Wien.
- 22—(t.o.m. takt108) V Der Stein, Orkesterpartitur *Die Maßnahme*, Universal, Leihmaterial, Wien.
- 23—Eilser, Hanns: Einige Ratschläge zur Einstudierung der Massnahme. In : Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig : Philipp Reclam jun. Leipzig, 1973, s. 85.
- 24—Igen skulle det være klart hvordan også dette nivået av analysen taler for en både-og dimensjon i divergensen om lærestykkenes oppførselsverdi. Der hvor scenisk-musikalske strategier – som dette – ved første øyekast kan peke i retning av en – i tradisjonen fra Reiner Steinweg - påstand

om teater utelukkende for »de spillende«, ligger det på dette visuelle nivået igjen en åpning mot tilskuer eller publikum.

- 25—Jamfør forflytning av fokus/konsentrasjon fra i et forløp, til over et forløp. Slik forsøker autorene å frigjøre handlingen på scenen fra sin direkte betydning, slik at parabelens allegoriske potensial kan komme til sin rett. Gjennom sin eksplisitte – nærmest proklamatorisk overdrevne - foregriping av det dramatiske hendelsesforløpet, flytter Brecht/Eisler konsentrasjonen fra »hendelsen« eller den dramatiske utgangen (Hva skjer?) , til selve forløpet. (Hvordan skjer/skjedde det?). Over fire motiver, i retorisk veksling mellom episk og dramatisk form , flyttes altså demonstrativt fokus fra »i« til »over« et forløp: 1) »*Verfalle aber nicht dem Mitleid!*« 2) »[...]und [er] gin eilig hin und verfiel sofort dem Mitleid.« 3) »*Wir zeigen es*«, og 4) selve demonstrasjonen, eller den dramatiske sekvensen. (Dette kan tjene som et eksempel på *Die Maßnahmes* postdramatisk dimensjon som det vil føre for langt å forfølge i denne sammenhengen)
- 26—Gjennom et kløktig musikalsk sitat fra arien »Vesti la Giubba« fra den romantiske komponisten Ruggero Leoncavallos (1857-1919) opera *Pagliacci* (1892), omfunksjoneres her retorisk den klassiske opera-institusjonens lidelsesfulle »klisje« med amatørkoristenes – og derigjennom de undertrykte (kuliene) trivielle slit.
- 27—Gjennom en slik scenisk-musikalske strategi, fikseres igjen et gestisk nivå ved *Die Massnahme*: På den ene siden fører utøvernes fysiske »kamp« med materialet til (tendensiell) objektivisering av det dramatiske uttrykket i det et subjektivt og/eller privatisert foredrag blir umuliggjort. På den andre siden synliggjøres på denne måten – som del av uttrykket – sangerens *forholdning* til materialet. M.a.o.: ikke – i wagnerske termer – en inderliggjørende sammensmelting av sanger og material (enhet) – men derimot en utspalting eller spenning mellom utøver og material; et arbeid *med* materialet. Det er interessant hvordan Eisler - i en samtale med Hans Bunge - ikke bare indirekte knytter en slik scene-musikalsk strategi til Brechts teori om »det gestiske«, men også på ny setter dette i sammenheng med Bachs oratorium. I 1958 – knappe tredve år etter *Die Massnahme*, uttaler han: »Über den Begriff des Gestischen in der Musik kann ich Ihnen in einem solchen Gespräch nicht genügend aussagen. Das müsste praktisch vorgezeigt werden. Zum Beispiel: Ich spielte Brecht immer wieder vor – auf seinen Wunsch – das Rezitativ aus der >Johannes-Passion< des Evangelisten [Eisler singt:] »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger«. Hier wird also die Bibel so erzählt. Übrigens, der Tenor ist so hoch gesetzt – [Eisler imitiert] (...) Ausdruck ist unmöglich; also Schwulst, Gefühlsüberschwang. Es wird referiert. Das heisst, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgemacht. (Hanns Eisler, Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge. Luchterhand 1986. s.67-68. (m.u))
- 28—Klaus-Dieter Krabiel, Brechts Lehrstücke, Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps, Melzer Verlag, 1993.
- 29— In Krabiel s.172
- 30—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.33
- 31—Ved å kombinere – trangføre – vers I med refreng II tiltrer en gradvis retorisk »nullstilling« av de musikalske parametrene, samtidig som den unge kameratens handling altså selv inkorporeres i det opprinnelige musikalske forløpet.
- 32—Eisler/Brecht: *Die Massnahme*, T- 1-6



J.S. Bach Matthäus-Passion, T. 1-2



33—Musikkdramaturg og professor ved Humbolt Universitetet i Berlin.

34—Se Gerd Rinäckers artikkel i antologien »Massnahmen zur Massnahme«, TdZ, Verlag (Recherchen) 1998



[fra oppførelsen av *Die Maßnahme* i Bergen. Festspillene i Bergen 2007. Regi: Tore Vagn Lid. (Nr III. »Der Stein«)]

Tore Vagn Lid (1973, Norge). Regissør/Autor og kunstnerisk leder av Transiteatret-Bergen. Doktorand ved Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Justus-Liebig Universität, Giessen.. Stod for den nordiske uroppførelsen av Brecht/Eislers *Die Massnahme* under Festspillene i Bergen 2007, og ble med denne produksjonen tatt ut til programmet »Junge Regisseure« under sommerens Festspill i Salzburg, Østerrike.